

Cosmología Desâna: una comparación

ANA MARIA GOROSITO KRAMER

De versiones e interpretaciones: los mitos Desâna

El conjunto de relatos míticos Desâna, editado con el título de "Antes o mundo não existia" (Kumu & Kenhiri 1980), tiene la virtud de ampliar la cantidad de publicaciones sobre ese grupo con un material extremadamente valioso, por cuanto se trata de textos escritos por dos autores de origen desâna.

Es también un texto de confrontación: el material que allí se ofrece abre la posibilidad de una comparación con el que fuera publicado hace algunos años por Reichel-Dolmatoff (1968). Como se recordará, este autor ofrecía — también a partir de textos míticos — una compleja y rica explicación del simbolismo Desâna, según él derivado de una concepción del mundo basada en la elaboración de metáforas agudamente sexualizadas, desarrolladas a partir de un principio creador masculino. Esta nueva publicación no intenta presentar elaboración alguna. Los relatos míticos — con valiosas notas explicativas y traducciones literales al portugués de los términos ceremoniales — forman el cuerpo principal del libro, acompañado de ilustraciones de los episodios más importantes, diseñadas por un artista Desâna; el prólogo de la antropóloga Berta Ribeiro describe en forma sencilla la historia del grupo y proporciona la descripción etnográfica necesaria para que el lector pueda referir aquél material a las condiciones de la vida social en las cuales el mito es pensado.

Afortunadamente, también Reichel-Dolmatoff presentaba en su libro los relatos básicos de los cuales partiera su

elaboración. De este modo, la confrontación se establece, principalmente, entre los dos materiales en cuanto versiones — a veces radicalmente diferentes — de los mismos temas y episodios.

La prologuista Berta Ribeiro, que percibiera esas diferencias en el momento de preparar la publicación, cuenta cómo fueron explicadas por los dos autores Desâna: después de leer y discutir el material con otros ancianos de la aldea, concluyeron en que Antonio Guzmán — el informante de Reichel-Dolmatoff — debía pertenecer al grupo Wali paia de ancestrales Desâna. Ignoramos qué significa ésto y qué caminos siguieron para llegar a esta conclusión. De todos modos, las diferencias no pueden ser consideradas en función de los informantes en el caso, autores — sino también, y principalmente, de los métodos que presiden el trabajo antropológico.

En el libro que comentamos, el profesional no ha intervenido en la obra sino a título de colaboración: ha preferido el trabajo de prologuista, respetando el interés de los autores en dar a conocer por sí mismos los materiales que resumen parte de los conocimientos tradicionales y del corpus filosófico Desâna. Sin duda, esta relación abre un camino que quizás sea retomado por muchos en el futuro: al surgimiento de líderes políticos aborígenes que reivindican el derecho a representar a sus propios pueblos ante el mundo blanco, seguirá la revalorización de su caudal cultural por parte de intelectuales indígenas. Este es otro mérito del libro Desâna: el de replantear la relación del antropólogo y sus informantes, ahora en el campo de la creación intelectual y de la producción de la obra autoral.

No es ése, empero, el propósito de este comentario. Lo que aquí se intenta es mostrar las discordancias más llamativas entre ambos relatos, y proveer un conjunto mínimo de interpretaciones sugeridas por la lectura del último texto publicado. No es, por tanto, un análisis de mitos propiamente dicho: esto supondría la constante referencia del texto a características socio-estructurales Desâna, movimiento prácticamente imposible toda vez que no se dispone de material etnográfico exhaustivo sobre el grupo, salvo el que brindan los propios textos "en causa". Reichel-Dolmatoff no estaba interesado en elaborar esa dimensión del mundo Desâna, y la presentación de Berta Ribeiro, aunque rica e informativa, provee los materiales necesarios para la ubicación del texto en el contexto, pero no pretende mostrar el conjunto de articulaciones que son traspuestas de la vida social al mito, aná-

lisis que forzaría indebidamente las intenciones descriptivas y orientadoras de su prólogo.

Lo que aquí se intenta es, pues, analizar el conjunto de relatos en sus relaciones lógicas más persistentes, considerando como un universo narrativo que se construye sobre un conjunto limitado de elementos ligados por oposición y complementariedad. Esos elementos serían los materiales simbólicos elementales, en la medida que aparecen recurrentemente en los distintos episodios del mito de creación del mundo. Desde este punto de vista, el intento es extremadamente limitado, y no pretende potencialidad explicativa. En primer lugar, porque se acepta que esos elementos y sus relaciones lógicas no tienen capacidad de generación autónoma, sino que surgen como intentos de explicación de las prácticas sociales, y como se ha explicado, los datos para la consideración de estas últimas son escasos. En segundo lugar, porque las causas para la permutación de las relaciones entre esos elementos, que aparecen en algunos episodios en posiciones invertidas cuando se los compara, no descansan en principios de naturaleza exclusivamente lógica, sino que el discurso mítico traspone al plano lógico situaciones de la vida social que admiten — o no — esas permutaciones: en ese sentido, el mito puede constituir un campo donde las relaciones sociales son puestas a prueba, y la permutación es un modo de demostración por el absurdo de la necesidad del mantenimiento del *status quo* en la relación real. Así, el mito es ejemplar: subvierte en el plano lógico — donde demuestra la inviabilidad de la subversión — aquéllo que en el plano social debe ser rigurosamente mantenido en los canales de la práctica regulada.

Se ha trabajado, en fin, siguiendo el paradigma propuesto por el estructuralismo levistrosiano: con una importante salvedad: el propósito es el de explicar las “desviaciones” sugeridas por el texto Desâna cuando se las compara con el texto de Reichel-Dolmatoff. De modo que la búsqueda de las relaciones lógicas está ligada a ese exclusivo objeto: era necesario construir, sobre la nueva información, un conjunto de proposiciones comparables — y oponibles, llegado el caso — a las de aquel autor.

Esto no significa que la metodología se considere válida, si el objetivo fuese el de explicar la visión del mundo Desâna. Como decíamos más arriba, para ello sería necesario partir de la práctica real y sus articulaciones, dentro de la cual aquél adquiere significación, y en relación con la cual — como dimensión o instancia explicativa — puede a

su vez ser formulado con la apariencia de un discurso autónomo.

Esta no era la idea de Reichel-Dolmatoff al afrontar su trabajo. Tal como lo enuncia en la introducción a la edición inglesa (1971:xv), estaba interesado en el análisis de las evaluaciones, categorías y usos que el Desâna hace de su medio ambiente, en la convicción de que era en ese nivel que se creaban los estereotipos y haces de significaciones que, proyectados al plano social, contribuirían al mantenimiento de la estructura total (social, económica, técnica, ceremonial). De este modo, el autor privilegiaba el modo de manipulación simbólica del entorno natural como "la verdadera infraestructura", el punto de partida para la reconstrucción del mundo Desâna, tal como es pensado y vivido por sus miembros.

No es este el lugar para una crítica profunda a tal proposición. Nos limitaremos a mostrar algunos modos alternativos de interpretar esas categorizaciones, a partir de un nuevo conjunto de relatos. Esto es, en pleno campo de operaciones lógicas y simbólicas, para señalar la pertinencia de otros modos de resolver los problemas planteados por los "acertijos mitológicos", discursos enigmáticos que no siempre proveen todas las claves para su resolución, y que a menudo confunden las direcciones de quienes los transitan, orientándolos hacia la nada.

Para Reichel-Dolmatoff, la clave estaba en el fondo sexual que mostraban, a veces explícitamente, las categorías y este es un gran mérito de su trabajo: el haber demostrado como se ordena el simbolismo Desâna, desarrollo coherente de una visión que enfatiza el carácter sexuado del universo. El propio autor se anticipaba a las críticas, advirtiendo que su interpretación incurría en una orientación freudiana la cual — observaba — surgía menos de su propia línea teórica que de las convicciones de su informante, y de la naturaleza de los datos que suministraba (1971:xxii).

En el nuevo libro, los datos son diversos, y los informantes muy distintos a Antonio Guzmán. Seguramente menos letrados que éste, en contrapartida uno de ellos es *Kumu*, esto es, versado en las tradiciones de su grupo al punto de ocupar tal cargo en la jerarquía ceremonial. La historia de su integración como individuos a la sociedad nacional, es sin duda menos compleja que la de aquél, puesto que residen aun con sus familias, si bien que incluidos dentro de la organización neo-desâna introducida por los salesianos. Los

textos de Umúsin y Tolamán — incorporando míticamente personajes históricos — mantienen una coherencia lógica significativa, y no parecen haber pasado por los filtros del embellecimiento literario en el momento de ser publicados. El tema sexual está presente, sólo que de un modo diverso al que se encuentra en los de A. Guzmán: no hay una preocupación tan grande por los temas del coito, el incesto y el semen. Los dos sexos parecen más bien aludir a posiciones marcadas en las diversas situaciones por vía de atributos o bien de agentes que realizan acciones significativas, y es a través de dichas posiciones que pareciera adquirir, el propio sexo, significación. Habría entonces una clave sexual; pero una clave cuya naturaleza no es exclusivamente biológica sino que, precisamente por ser bien más amplia, puede remitir hacia otras dimensiones. Esto es, la oposición de los sexos es parte del mensaje, pero no como resumen final de todos los mensajes que se encontrarían expresados en el sexo, como si éste fuera su explicación última. Por el contrario, la oposición de los sexos sería un punto de partida para entender aquéllas otras oposiciones manifiestas en otras dimensiones: así, la concepción del espacio se expresa a través de acciones encarnadas por personajes masculinos o femeninos. Decir que el espacio Desâna es un modo de pensar las relaciones sexuales puede ser parte de la verdad, pero quizás no la agote, y hasta es posible que la empobrezca. Lo masculino y femenino no solo alude al sexo — por el cual ambos pueden ser percibidos como distintos y complementarios: alude también a una oposición que, por analogía, puede servir para explicar otros órdenes no sexuados pero opuestos, y cuya remisión a lo sexual permite que tal diferenciación y complementación sea percibida.

Reichel-Dolmatoff desarrolló un maravilloso trabajo sobre los conflictos de la libido entre los Desâna. De allí que concluyera: “espiritualmente, psicológicamente, el Desâna no es un individuo que, en términos de nuestra cultura, pudiéramos designarlo como contento, equilibrado, adaptado. Su condición de hombre está dominado por un gran conflicto creado ante todo por el problema de encontrar un equilibrio entre la gratificación normal de los impulsos sexuales y las prohibiciones que la cultura le impone en este campo (1968: 48). Quizás esto sea cierto en relación con su informante; no sabemos si también lo es para Umúsin y Tolamán. Lo que quizás sería mas significativo — desde una perspectiva menos interesada en las relaciones entre el simbolismo y la psiquis

individual, y más en los mecanismos de generación de los mitos a partir de las prácticas sociales concretas — sería la confrontación entre esa polaridad sexual presente en el mito, y la que los Desâna expresan en la organización de su vida cotidiana y ceremonial.

Por ejemplo, el mito del incesto no necesariamente expresa un contenido que debe interpretarse linealmente, en el sentido de la falibilidad del creador, como trata Reichel-Dolmatoff el problema: “Aunque omnipotente, omnisciente y omnipresente, esta personificación divina no carece de debilidad moral ya que, como vimos en el mito, cometió insólitamente el pecado de incesto. Es un dios antropomorfizado quien él mismo, pasó por una transformación moral, de un estado de pureza al pecado y nuevamente a pureza, siendo así tanto una réplica como un modelo de una situación social angustiosa” (1968:31).

Presa del psiquismo, la interpretación se cierra sobre sí misma. A tal punto que la publicación de versiones que no incluyen el incesto y donde la figura creadora es femenina, la hacen tambalear como construcción explicativa. No debiera ser así: una vez que el incesto simboliza pecado, pero también otras cosas — el inverso de la exogamia, por ejemplo — y que lo masculino y lo femenino son, además de entidades creadoras sexualmente identificadas, oposiciones, es posible que todas las versiones apunten y propongan las mismas claves, cuya virtud es ser multirreferenciales. El discurso interpretativo está obligado a ser, él mismo, multirreferenciador; de otro modo, los “acertijos mitológicos” quedarán, en el mejor de los casos, a medias revelados; y la sociedad que los produjo, tan desconocida y enigmática como una tierra incógnita.

Entidades creadoras y la diferenciación del espacio

....“El Sol creó el Universo y por eso se llama Padre Sol (Page Abé). Es el padre de todos los Desâna. El Sol creó el universo con el poder de su luz amarilla y le dió vida y estabilidad. Desde su morada, bañada en reflejos amarillos, el Sol hizo la tierra, con sus selvas y ríos, sus animales y plantas. El Sol pensó muy bien su Creación pues le quedó perfecta (...). Todo eso lo creó el Sol cuando tuvo la intención amarilla, cuando hizo

penetrar el poder de su luz amarilla, para que de ésta se formara el mundo.”¹ (Reichel-Dolmatoff, 1968:17)

De la versión del mito de Creación que le diera A. Guzmán, el autor interpreta la concepción Desána del universo como la de “una imagen paterna, proyectándose sobre el telón cósmico un concepto social de paternidad y potestad paternal, tal como la conciben los Desána” (:31). De aquí deriva que “el principio creador es masculino”, expresándose en las imágenes de sol y amarillo: “la creación del universo fue el resultado de la intención amarilla del sol. El color amarillo (...) simboliza entre los desána el *semen virile* y juega un papel importante en la imagen que se tiene del Universo, así como en diversas ocasiones rituales. En las invocaciones a las divinidades hablan generalmente de diferentes tonalidades de ese color (...) pero siempre están asociadas al concepto de semen” (Reichel-Dolmatoff, 1968:35).

El mismo principio se expresaría en el nombre del Padre sol creador: *go'a-mee*, derivado de “go'a = hueso, y el sufijo *mee*, que indica un estado de potencial, de poder producir algo” (:36). Hay por lo menos dos niveles de operación simbólica en esa designación: la que expresa a la divinidad como sustento del universo, *axis mundi*, y del organismo humano, en un sentido que se aplica también a la sociedad, constituyendo “la firmeza del código moral, la continuidad de las tradiciones y la convicción de su validez” (:36). En el segundo nivel, el hueso es comparado con un tubo o caña hueca que conecta los planos del universo, ligando “la esfera divina de ‘arriba’ con la esfera divina de ‘abajo’; esta última imaginada como un útero primigenio que yace debajo de nuestro mundo. Este útero es *Axpikon-diá* y el hueso tubular que es la divinidad, penetra verticalmente el universo en forma de un inmenso falo. ‘El hueso dios es un pene’ dice nuestro informante y además (...) ‘este tubo, este hueso, hace contacto entre el Hombre y *Axpikon-diá*; por él sube la inspiración. Es un conducto principal que va y viene. El hueso dios es el pene, la parte fundamental de la creación’. El proceso de fertilización se efectúa a través del hueso-tubo, que

1 Las diéresis sobre la letra “e”, usadas en las grafías de los textos comentados, han sido suprimidas para no obstaculizar el trabajo de impresión.

une los niveles cósmicos en una cópula permanente y, añade el informante: 'Entre el mundo visible y el invisible hay una relación sexual' (:36).

Siempre en la interpretación de Reichel-Dolmatoff, el elemento femenino se expresa en la simbolización uterina del submundo, o *Axpikon-diá*, zona paradisíaca y morada del creador así como de las almas de los muertos. Empero, no todo en el submundo es femenino: está integrado por un elemento acuático (femenino) y uno terrestre (masculino), respectivamente *Axpikon-diá* y *Axpikon-yeba*: "*Axpi* significa coca, y *axpikon* es leche materna. La relación es evidente: tal como el seno materno quita el hambre, así la coca quita el hambre. *Axpikon-diá* es el 'rio de leche', descrito como de color verde y *axpikon-diá* es el país que está bañado eternamente de una luz verde tenue, del mismo color de las hojas de la coca.

Complementario a este concepto femenino, está el concepto masculino de *Axpikon-yeba*. *Yeba* significa tierra y, aunque forma parte de *axpikon-diá*, se entiende que el concepto representa una imagen de nuestra tierra. *Axpikon-diá*, rio de leche, está continuamente fertilizado por *axpikon-yeba*, tierra de leche; tanto el rio de leche como la tierra de leche están envueltos y contenidos en *axpikon-wili*, casa de leche la que es imaginada como una placenta. Es allí donde van las almas de los muertos, ingresando nuevamente al seno materno y al paraíso uterino" (:35).

Establecidas estas oposiciones, masculino-femenino, arriba-abajo, tierra-agua, el autor expone la organización del mundo natural y cultural Desána como una extensa articulación de metáforas derivadas de la idea del coito universal. La pareja humana, obviamente, reproduce esta simbología en la unión sexual, donde el hombre expresa la "intención amarilla" de fecundar y procrear, ajustándose al modelo solar paradigmático. En las oposiciones, sin embargo, hay una relación de prioridad o superioridad del primer elemento — masculino — sobre el segundo, derivada de la cualidad masculina del personaje creador: "La energía de la creación-procreación es pues un poder masculino que fertiliza un elemento femenino, que es el mundo. Por cierto, la biosfera tiene aspectos masculinos y femeninos pero, vista en su totalidad, como campo de creación, tiene ante un carácter femenino sobre el cual el Sol ejerce su poder" (:33).

A continuación, exponemos la versión de Kumu y Kenhiri sobre el mismo mito:

“No princípio, o mundo não existia. As trevas cobriam tudo. Quando não havia nada, brotou uma mulher de si mesma. Surgiu suspensão sobre seus bancos mágicos e cobriu-se de enfeites que se transformaram em uma morada. Chama-se (compartimento ou camada de quartzo).² Ela própria se chamava *Yebá beló* (terra, tataravó), ou seja, avó do universo.

Aconteceram coisas misteriosas para que ela pudesse criar-se a si própria. Existiam seis coisas invisíveis (...). Dessas coisas ela se fez a si mesma. Por isso ela se chama a “não criada”. Essa mulher, depois de ter aparecido, pensou como deveria ser o futuro mundo. Pensou isso em sua morada de quartzo (...). Enquanto pensava, mascou ipadu mágico e fumou cigarro mágico. Seu pensamento começou a tomar forma e levantar-se como se fosse uma esfera, culminando numa torre. A esfera, ao elevar-se, incorporou toda a escuridão. Dessa maneira, a escuridão ficou dentro daquela esfera, que era o universo. Ainda não havia luz. Só no compartimento onde ela se fez havia luz, porque era todo branco, de quartzo. Feito isso, ela chamou a esfera (barriga do universo). Era como se fosse uma grande maloca” (:52).

La versión relata la creación de *Yebá beló* por sí misma, la del universo y su diferenciación en sectores conforme a la división del espacio de la maloca. La configuración de la naturaleza y del mundo social y mágico-religioso serán el producto de la acción creadora de otros seres, a su vez creados por *Yebá beló* para cumplir esos fines.

Las dos versiones citadas coinciden en esta primera creación como un acto de pensamiento, que en la segunda se expresa por la mediación de objetos: cigarro, ipadu o coca, bancos, soportes de ollas y distintos tipos de recipientes. Los dos primeros y los adornos aparecerán recurrentemente en cada nuevo acto de creación o transformación. Después del episodio citado, la acción siguiente de *Yebá beló* es la de creación de los cinco hombres-trueno y de *Emekho sulán Panlā-*

2 En las citas, se ha suprimido la terminología Desâna así como la traducción literal al portugués, con el fin de aliviar la lectura de este comentario. Sólo se incluyen aquellas que son indispensables para la comprensión del relato mítico.

min, o “el Creador”, también productos de su intención o pensamiento, y auxiliada por el tabaco y el ipadu.

Los cinco hombres-trueno o abuelos del universo surgen por el propósito de *Yebá beló* de poblar el universo. Su distribución en la maloca inaugura el principio de ordenación del espacio en cinco planos e sectores: “o primogênito recebeu o quarto do chefe. O segundo, o quarto do lado direito, por cima do dele. O terceiro recebeu o quarto no alto do jirau — *güi kaidá* (jabuti, jirau) (...). O quarto trovão recebeu o cômodo do lado esquerdo, por cima do primeiro, isto é, em frente do quarto do segundo trovão. O quinto trovão recebeu o compartimento bem na entrada perto da porta onde dormiam os hóspedes. Como disse antes, o mundo era uma esfera que terminava numa torre. Na extremidade da torre havia um compartimento onde ficava um morcego de asas enormes, parecendo um gavião. Esse lugar chamava-se (...) os confins do mundo” (:52).

Se trata de una ordenación doble del espacio, donde las dimensiones son tratadas como locus de una jerarquía. El texto mítico no permite establecer la relación entre esta categorización y el orden espacial de las malocas Desâna. En la interpretación que ofrece Richel-Dolmatoff hay algunos elementos que corresponden a la jerarquización del espacio que provee el mito. Así, cuando dice que “la maloca es el útero de cada sib y, como tal, su estructura corresponde a la del cosmos” (1968:79), agregando más tarde algunas observaciones sobre la distribución espacial: la sección delantera está asociada al sexo masculino y la posterior al sexo femenino; “la puerta delantera de la maloca tiene carácter masculino y la trasera femenino. Sólo los habitantes de la maloca pueden utilizar la puerta trasera y los visitantes deben entrar y salir solo por la delantera” (:81). No se tienen más precisiones, especialmente porque el autor no está interesado en analizar la composición de la estructura social Desâna. En un reciente trabajo sobre los Barasana, Christine Hugh-Jones (1979) indica algunos aspectos de esta distribución, planteando una homología genérica con el texto mítico citado.³

3 “The stated rule, which is usually but not invariably observed, is for the headman to occupy the compartment furthest towards the women's door on the right-hand side of the house (when looking out of the men's door). Apart from this there is no strict pattern other than a tendency for senior family heads to be nearest to the women's door. This follows from the way in

El mito Desâna relaciona al universo-maloca con los puntos cardinales, cada uno de los cuales contiene también alguna cualidad que lo define en relación con los demás. Si en la primera distribución los cinco truenos y sus posiciones — las casas del universo — se vinculan con la ordenación social en el interior de la maloca, en la que se expone la continuación los mismos personajes se asocian con las ordenaciones del mundo natural:

“As casas dos trovões tinham nomes. A primeira chamava-se *diá ahpikun wi* (rio, leite, casa). Ficava no sul. A casa do segundo trovão chamava-se *diá gahsilô ehtamin wi* (rio, casca da árvore do paricá, cachoeira, casa), situada no leste, em Tunupí cachoeira, no rio Içana. A casa do terceiro trovão chamava-se *emesin wi* (alto, casa). Ficava no alto. Esta é a que tinha riquezas: diversas espécies de enfeites de dança. Todas essas coisas eram especiais, mágica. Tudo isso viria a formar a futura humanidade. *Yebá beló* deu essas riquezas e o poder de guardá-las ao terceiro trovão. A casa do quarto trovão chamava-se *diá-páhsalo wi* (rio, oeste, casa). Fica no oeste, no rio Apaporis, Colômbia. A casa do quinto trovão chamava-se *dihpá mahân wi* (cabeceira do rio, norte, casa). O trovão desta casa era o último (...). Brilhava por si mesmos” (Kumu & Kenhiri :53).

Hay aspectos comunes en ambas ordenaciones — “social” y “natural”. En la primera de ellas, la distribución por cuartos en la maloca sugiere una división en el plano horizontal que contiene otra en el plano vertical. El cuarto del primer hombre-trueno define la posición de los restantes “por encima de él”. En ese mismo sentido, el tercer hombre trueno se sitúa por encima de los restantes planos, en lo alto del *gui kaidá* “que é como se chamava, nas grandes malocas, o lugar onde se guardava um casco de jabuti, tocado durante os cerimoniais” (Op. cit.: 52). Esa relación vertical, incluida en un eje de distribución horizontal — el espacio de

which new compartments are screened off from the adjoining, existing ones. Visiting families occupy hearth spaces on the periphery nearest to the men's door but any initiated males travelling without wives sleep apart from their families in the middle of the house” (C. Hugh-Jones, 1979: 48).

maloca — refiere a un eje de polos sacramentados: el de la jefatura — abajo — y el religioso o ceremonial — encima — con lo cual el espacio social contiene una distribución que se expresa en una jerarquía.⁴

En la ordenación “natural”, los puntos cardinales toman a su vez nombres de ríos con una referencia geográfica. Nuevamente, esta distribución contiene otra de diversa índole, no “natural”; así, la “casa del río de leche”, que queda en el sur, está ubicada a orillas del “gran lago de leche” — flagrantemente un lugar no natural — de donde surge la humanidad luego que sus creadores realizan los actos rituales necesarios. Su naturaleza de sede de acontecimientos religiosos y de creación la escamotea del principio de orden por el cual fuera articulada con las restantes. En relación con ella, nuevamente la casa del tercer hombre-trueno es trasladada a lo alto, y su cualidad es la de ser el depósito de los bienes y procedimientos rituales que permitirán la creación de la humanidad.

La ordenación del espacio “natural” guarda, entonces, dentro de una categorización geográfica, un principio religioso que refiere a la creación de la humanidad. Lo natural contiene y se distingue de lo humano, del mismo modo — en la primera distribución — lo socialmente homogéneo contiene y se distingue de la jerarquía.

LAS CAMADAS DEL UNIVERSO

El siguiente episodio mítico ofrece nuevas consideraciones sobre el espacio Desâna: se refiere a la creación de *Emekho sulâ Panlâmin* (bisnieto del universo), también llamado *Yebâ Ngoamân* (Creador de la tierra), surgido del pensamiento de la Abuela mientras fumaba su cigarro y mascaba *ipadu*. Este ser va a encargarse de la creación del sol y la humanidad. La primera tarea la realiza con la ayuda de *Yebâ belô*, irguiendo sua bastón mágico adornado con plumas, hasta la cúspide de la gran esfera. Para la segunda debe subir hasta la casa del tercer hombre-trueno:

4 Véase en C. Hugh-Jones, su elaboración de los conceptos de espacio y tiempo entre los Barasana, a partir del mito de las cinco anacondas ancestrales, de las cuales derivan los sibs. Estos se agrupan en cinco Grupos Exógamos — Simples o Compuestos, en la clasificación de la autora — de acuerdo con una jerarquía que se remite a su orden mítico de nacimiento, y en los cuales se distribuyen las funciones de jefes, danzarinos y cantores, guerreros, shamanes y sirvientes.

“Em sua ascensão, Yebá Ngoamán cortou a terra e o espaço em camadas sucessivas. Como o n'inho na caba, dividiu o mundo em patamares, visíveis ou não. O sol iluminava todos os patamares do universo. Ficou bem no alto, porque, se estivesse perto de nós, queimaria a todos.

O mundo ficou dividido em camadas. O quarto da avó do universo (a camada de rocha escura) se situa abaixo de todas as camadas. O segundo patamar que se superpõe a ele chama-se (camada de rocha meio amarelada). Não se sabe exatamente o que nele existe. A terceira camada (camada de tabatinga amarela), é a superfície da terra. A quarta se chama (camada dos brincos do sol). É a que está acima de nós, o firmamento. Acima dela é que se encontra a (...) casa do terceiro trovão, guardião dos enfeites de penas, dos antigos, usados nas danças. Seguindo instruções de Yebá beló, o Criador, ao elevar-se no espaço, dirigiu-se à casa do terceiro trovão. Ela lhe havia dito que pedisse a (ele) essas riquezas para com elas formar a futura humanidade” (Kumu & Kenhiri :57).

Aquí el eje privilegiado es el vertical. La ordenación de los planos del universo en camadas reelabora los temas ya contenidos en los textos anteriores: la jerarquía se expresa en el orden abajo-arriba, ubicándose Yebá beló en la parte inferior de la esfera. El movimiento del Creador establece la relación entre ese plano y el orden religioso de la cúspide — el lugar donde aprende los ritos y obtendrá los objetos mágicos — y a su vez reproduce una ascensión que es manifestación de intención creadora y acto de creación; en este sentido, la conformación del universo como esfera, la aparición del sol y el viaje de Panlāmin son movimientos homólogos.

Panlāmin opera una distribución en sentido vertical — viajando dentro de su bastón, figura que recuerda al *axis mundi* mencionado por Richel-Dolmatoff — la cual contiene otra incluida en el mismo eje. Los siguientes episodios míticos transcurren en la relación entre la tercera camada — la tierra — y la casa del tercer trueno en el espacio superior, mientras Yebá beló permanece ociosa en el plano inferior.

Dentro de la tercera camada surgen tres dimensiones: una subterránea y subacuática, marcada por las “casas transformadoras”, otra en la superficie de la tierra, conteniendo a su vez nuevas subdivisiones, y el espacio aéreo, donde el ancestral de los Desâna — Boléka — trazará caminos uniendo los cuatro puntos cardinales.⁵ Esta camada contiene además la división que llamáramos “natural” del universo — los ríos de los cuatro puntos cardinales y el río y lago de leche — y la división “social” — la distribución del espacio en la maloca.

Es interesante reintroducir aquí el texto de Reichel-Dolmatoff, con fines comparativos. Su versión de los planos del universo es la siguiente:

“Este mundo en que vivimos tiene la forma de un gran disco, un inmenso plato redondo. Es el mundo de los hombres y de los animales, el mundo de la vida. Mientras que la morada del sol es de un color amarillo, el color del poder del sol, la morada de los hombres y de los animales es de un color rojo, el color de la fecundidad y de la sangre de los vivientes. Nuestra tierra es (nuestro piso) y se llama ‘piso de encima’ (...) porque debajo yace otro mundo, el ‘piso de abajo’ (...). Este mundo de abajo se llama *Axpikon-diá*, el paraíso. Su color es verde y allá van las almas de los muertos que han sido buenos Desâna durante toda su vida. En el lado donde sale el sol, en *Axpikon-diá*, hay un gran lago y los ríos de la tierra desembocan en él ya que todos corren hacia el Este. Así, *Axpikon-diá* queda conectado con nuestra tierra, por las aguas de los ríos. En el lado donde se pone el sol, en *Axpikon-diá*, está la Parte Oscura. Es la parte de la noche y es una parte mala.

Vista desde abajo, desde *Axpikon-diá*, nuestra tierra se parece a una gran telaraña. Es transparente y el Sol mira al través. Los hilos de esta telaraña son son como las normas según las cuales deben vivir los hombres y ellos van por estos hilos, buscando vivir bien, y Sol los mira.

5 Ese episodio contiene una nueva expresión de la relación entre sociedad y naturaleza, mediada por los shamanes u hombres — jaguares; por razones de extensión no es posible desarrollar aquí ese tema.

Por encima de nuestra tierra, el sol creó la Vía Láctea. La Vía Láctea sale como una gran corriente espumosa de *Arpikon-diá* y se dirige de Este a Oeste. Por la Vía Láctea corren los grandes vientos y toda aquella parte es azul. Es la región intermedia entre el poder amarillo del Sol y el estado rojo de la tierra. Por eso es una zona peligrosa, porque es allí donde la gente se comunica con el mundo invisible y con los espíritus" (1968:18).

El párrafo sugiere que Antonio Guzmán — el informante — explica la conformación y características del espacio terrestre, o tercera camada, en sus tres dimensiones: el submundo, la capa superficial humana y el plano del espacio donde viajarán Boléka y los hombres jaguares, trazando el camino de los pajés. El informante opera con distinciones de color — que serán sometidas por el autor a análisis simbólico — y principios ético-morales. Estos últimos no aparecen en el texto de Umúsin y Tolamán, el menos como enunciaciones abstractas: en todo caso, las reglas de comportamiento serán desprendimientos de nuevas operaciones de diferenciación y relación, explicadas como desenvolvimientos de sucesivos movimientos creadores.

Antes de proseguir con las sistematizaciones del espacio, es interesante considerar algunos elementos que en la versión Desána están íntimamente relacionados con el acto de creación.

Yebá beló, la entidad femenina, produce el mundo con la intervención de objetos materiales pero invisibles, como se ha descrito. Dos de esos elementos aparecen recurrentemente: son el tabaco y el *ipadu*, o coca, según B. Ribeiro.⁶

6 En una nota (n.º 6, p. 51) esta autora explica que las hojas tostadas y machacadas de *ipadu* (*Erythroxylum Cataractarum*) son mezcladas con ceniza y masticadas por los Desána. También les da el nombre de coca. Reichel-Dolmatoff anota el *Gahpi* como coca (1968:11, 34 y 115) de la cual se hace la bebida *yajé*. Empero es probable que esta última sea el *Gahpi* de la versión de Kumu y Kenhiri, sobre el cual B. Ribeiro anota: "Bebida feita de um cipó (...) plantado antigamente nas roças. O cipó era socado num pilão próprio (...) e o pó resultante, dissolvido na água, era coado numa cumatá (...) e servido num pote" (Nota 27 p. 54). Su nombre científico es *Banisteropsis caapi*. El *Gahpi* tiene — en la versión de Kumu y Kenhiri — un mito de origen estrechamente relacionado con la adquisición de atributos humanos por los primeros Desána, que será tratado más adelante. Entendemos que

Otro elemento significativo es el cuarzo, del que está construída su morada y cuya cualidad transmite a los cinco truenos.

Al analizar la significación del tabaco para los Desána, Reichel-Dolmatoff destaca su carácter de medio de comunicación — entre planos y principios del universo — especialmente utilizado en las invocaciones religiosas, durante las cuales los mensajes (ruegos, etc.) son transmitidos por el humo. Es un elemento “polivalente y ubicuo, siempre listo y aplicable a cualquier contingencia de la vida diaria que pida una actitud de defensa, de agresión o de comunicación sobrenatural” (1969:116). En otro párrafo, explica: “en el acto de fumar hay un simbolismo complejo que combina la actitud de mamar con un símbolo fálico que es el cigarro y un símbolo uterino que es la combustión y la ceniza, esta última el ‘residuo’. Por otro lado, el humo es *bogá*,⁷ elemento de energía fertilizadora que sube desde abajo hacia arriba para unirse a la Vía Láctea con el gran *bogá* universal. Las minúsculas semillas de la planta de tabaco también tienen un sentido de semen. Al usar la horqueta de madera, cuyo simbolismo sexual también está claro,⁸ clavándola como eje mundial de la tierra, se efectúa la unión fálica entre los diversos planos de abajo y de arriba” (1968:116). Es interesante la relación que este trecho plantea, entre al acto de fumar y el movimiento ascensional — síntesis este último, según nuestra interpretación, entre un movimiento de intención creadora que se expresa en la ordenación de una jerarquía. Su lectura — en especial en las consideraciones sobre el *bogá* — sugiere una hipótesis: si los planos superior e inferior unidos en ese movimiento, podrían ser considerados como manifestaciones desdobladas de un mismo princi-

las interpretaciones de Reichel-Dolmatoff sobre la coca deben ser consideradas en relación con éste material, en la medida que se desarrollan a partir de interpretaciones de significados de de la raíz “*arp*” (de *Gaxpi* o *Gahpi*), mientras que no consideramos pertinente relacionarlas con el *ipadu* o coca. *Yebá beló* está asociada a esta última pero, significativamente, no aparece nunca relacionada con el *Gahpi*, que es consumido por personajes masculinos, en la versión de Kumu y Kenhiri.

- 7 Sobre *bogá*, agrega: “Debemos añadir que se trata, según el informante, de un concepto femenino. En efecto, *bogá* es transformación y creación y sus expresiones más sencillas son el fogón de la maloca, con su calor y sus llamas (*bogá*), y el útero (*bogó*) de la mujer” (Reichel-Dolmatoff, 1968:30).
- 8 Más adelante se verá la versión de Umúsín y Tolamán sobre la relación de la horqueta de cigarro con la creación de la vagina.

pio — de allí la ambivalencia de su expresión sexual, y la necesaria complementariedad de ambos en los actos creadores o transformadores — cuyo sentido básico está en relación con los efectos de diferenciación que ambos, conjuntamente, operan en el mundo social y natural de la tercera capa.

Sobre el sentido de las “minúsculas semillas de tabaco” inequívocamente relacionadas por Reichel-Dolmatoff con el semen, veamos éste párrafo de la versión de Kumu & Kenhiri:

“Enquanto isso [esto es, mientras el Creador asciende formando las capas del universo], Yebá beló tirou do seio esquerdo sementes de tabaco grãosinhos minúsculos, e espalhou-os em cima dos parís. Depois tirou leite do seio direito e também derramou por cima dessas esteiras. A semente de tabaco era para formar a terra, e o leite, para adubá-la” (:56).

La contradicción entre este relato y la interpretación citada anteriormente es provocativa. Otro tanto sucede con el atributo del cuarzo. Según los autores Desâna, la sede del acto creador primordial es la camada o compartimiento de cuarzo; *Yebá beló* “pensou (...) em sua morada de quartzo (...) só no compartimento onde ela se fez havia luz, porque era todo branco, de quartzo” (:51). Inmediatamente después de creada la esfera, crea a los cinco truenos llamados “gente de quartzo”, “quer dizer, homens de pedra branca, que são eternos, não são mortais como nós” (:51). Cuando Reichel-Dolmatoff se refiere a la piedra del cuarzo, que es llevada en pequeños fragmentos en el interior de las bolsas y maracás de los payés, y con la cual se fabrica el adorno característico de éstos, dice “el cuarzo simboliza el semen del sol, y el cilindro de cuarzo se designa como ‘pene del sol’ (*abé yerú*)” (1968:91).

Insistimos en que la contradicción entre las interpretaciones del antropólogo citado y el simbolismo “aparente” que sugiere el texto Desâna podrían surgir de la propia percepción de la realidad de estos últimos, la cual se expresa en el discurso mítico apoyándose en distinciones sexuales, sin que éstas por sí mismas den las claves para captar aquélla percepción. Así, lo que en el relato es designado como atributo, ora femenino, ora masculino, puede estar aludien-

do a principios de jerarquía y de oposición operando en un contexto más amplio de complementariedad. Obviamente, el desarrollo de esta hipótesis requiere la incorporación de nuevos elementos, tal como son proveídos en sucesivos episodios del relato mítico. En segundo lugar, una confrontación de la organización del discurso con datos de la organización social Desâna, propósito que escapa a las posibilidades de este comentario, salvo en los aspectos más generales.

Así, por ejemplo, el texto de Umúsin y Tolamán propone una importante contradicción con la división de los papeles sexuales en la vida social Desâna, especialmente en relación con la esfera religiosa. En la vida cotidiana Desâna, las mujeres tienen escasa participación en los rituales, y son expresamente mantenidas en la ignorancia de algunos episodios míticos — el más notorio de ellos, referido a la inversión del mundo cuando las mujeres se apoderan de las flautas sagradas. La creación del mundo por una mujer, que ejerce un poder reservado exclusivamente a los hombres⁹ y que es celosamente controlado por éstos en el ritual del juruparí — tanto en la actualización del mito como en las acciones rituales, que enfatizan la segregación de la mujer — manifiesta una permutación radical del orden del plano social cuando es expresado en el discurso mítico. Esa inversión puede estar expresándose así mismo en el carácter de los objetos que intervienen en la creación. Empero, es posible establecer una relación entre esta observación y algunos otros elementos. Uno de ellos, es la forma como se manifiesta el propio acto creador.

CREACIÓN MASCULINA Y FEMENINA: EL VÓMITO Y EL PARTO

Ya hemos descripto la forma de creación — de sí misma, del universo y de los cinco truenos — actuada por *Yebá beló*. Los siguientes protagonistas de un intento de creación son los propios hombres-trueno. Estos se reúnen con *Yebá beló* en la casa del Este, realizan un *pooli* o fiesta de oferta de frutos de la palmera miriti, y se disponen a cumplir el mandato de aquélla, creando con su ayuda los ríos, el sol y la

9 Reichel-Dolmatoff dice: "ellas no solamente quedan al margen del ritual, tampoco son activas en la transmisión de las normas y tradiciones religiosas, con excepción de algunas mujeres viejas que han adquirido cierto status de consejeras" (1968:193).

humanidad. Beben *gahpi*, y luego “um deles tentou com a ajuda de *Yebá beló*. Mas depois de tomar o *gahpi* no meio das visões provocadas pela bebida, saiu vomitando pelo oeste. Ai endureceu, e no seu lugar levantou-se uma grande montanha formada pelos seus enfeites” (Kumu & Kenhiri 1980: 54).

La simbología del *gahpi* será retomada más adelante. El episodio refiere a un acto de creación frustrada protagonizado por un agente masculino, en contraste con el agente femenino creador. Este acto se refiere a un movimiento en dirección este-oeste, en contraste con el de ascensión (abajo-arriba) que caracteriza a la creación de *Yebá beló*. La creación frustrada de la humanidad conduce a la creación de un elemento natural, la montaña. Así, lo femenino, humano, ascensional, y la ingestión de tabaco- *ipadu* se oponen a lo masculino, no humano o natural, horizontal y a la ingestión de *gahpi*.

El vómito es retomado como forma de un acto creador, en dos episodios posteriores. El primero de ellos es el que refiere a la cesión de riquezas que el tercer trueno hace a los héroes, Panlāmin y Boléka. Esos bienes eran “acangataras e outros enfeites de penas de cabeça, colares com pedra de quartzo, placas, peitorais, forquilhas para segurar cigarro. Cada par de enfeites representava um homem e uma mulher” (Kumu & Kenhiri, 1980:58).

Reproducimos el párrafo que explica su aparición. (Kumu & Kenhiri, 1980:58):

“Desceu ao seu quarto e trouxe um pari de trançado miúdo, usado como defesa do compartimento dos chefes de maloca, chamado pari de defesa.¹⁰ Chegou perto de Panlāmin e Boléka, o chefe de todos os Desâna, estendendo o pari. Depois apertou a barriga e de sua boca saltaram diversas riquezas que cobriram o pari” (Kumu & Kenhiri :58).

Una vez entregadas las riquezas, los instruye en los ritos necesarios para convertir a esos adornos en seres humanos, generar a sus dos mujeres, y a las casas transforma-

10 Esteras o redes de pesca, también usadas para cerrar el compartimento de los jefes. En virtud de su importancia en el relato, en el texto seguirá utilizándose el término “pari”.

doras de la humanidad. Debían tragar una hoja nueva de ipadu y

“quando sentissem dor na barriga, acendessem o turi, o molhassem numa cuia d’água, bebessem o conteúdo, tratando de vomitar num só buraco dentro do rio. Os dois heróis assim fizeram. Ao vomitar, apareceram duas mulheres muito bonitas. Panlâmin disse ao seu irmão Boléka: ‘puxe-as para fora d’água’. Boléka puxou-as pelas mãos, dizendo ‘minhas filhas’. O vômito deles era como um parto que fez aparecer as primeras mulheres” (:58).

En los tres episodios que hemos citado, el vómito aparece como desencadenante de un acto creador masculino, dos de ellos por parte de hombres eternos — los hombres de cuarzo o truenos — y el último por parte de héroes ancestrales de los Tukâno y Desâna. El primer episodio transcurre en un universo aun no totalmente diferenciado — sólo se distinguen las casas del universo, como dimensiones de la maloca y puntos cardinales. El movimiento de creación se expresa en el eje Este-Oeste (dimensión que terminará de conformarse con los caminos de Boléka, una vez establecida la humanidad en el plano terrestre) y el producto es una forma natural: la montaña, formada por los adornos del trueno.

El tercer trueno — cuya casa se encuentra en relación vertical con el plano de Yebá beló, ligada a ésta y las demás camadas por el bastón de Panlâmin, esto es, en una posición a la vez diferenciada y jerárquicamente superior a la de sus compañeros de cuarzo — vomita adornos — objetos no humanos pero que representan ornamentos de diferentes sexos — cuya peculiaridad es la de ser seres humanos virtuales. Representan un estado ambiguo, como objetos materiales con atributos humanos, en cuanto representantes de una distinción sexual capaces de convertirse en seres humanos plenos en un nuevo acto de creación.

El tercer episodio es expresamente referido al parto. Reichel-Dolmatoff se ha ocupado del simbolismo vaginal de los agujeros al pie de las cascadas, que los Desâna señalan como su lugar de origen. En esta versión, la creación es protagonizada por hombres en un acto biológico similar e inverso al parto: tras el dolor, en el vómito surgen las hijas de los hé-

roes. 11 Las mujeres son extraídas del agua a la superficie — movimiento hacia arriba.

La entidad femenina y las masculinas transmiten ahora nuevas oposiciones. La primera crea por el pensamiento y los segundos por un acto biológico. *Yebá beló* inicia la construcción del universo engendrando seres sobrenaturales y hombres que poseen la facultad de crear; sus productos, entonces, son más que humanos y tienen como misión crear a la humanidad. Las entidades masculinas engendran fenómenos naturales, seres humanos “comunes”, y a las mujeres, que son seres humanos “disminuídos”: como se verá después, estas mujeres no tienen capacidad de procrear hasta que los hombres creen la vagina. Resumiendo una primera serie de encadenamientos, la entidad femenina refiere a pensamiento, más que humano, humano potente. Las entidades masculinas refieren a vómito, humano, menos que humano (mujeres sin vagina, no procreadoras), naturaleza.

En esta sucesión, el vómito masculino es similar a parir, pero como su antecedente: el mito Desâna parece decirnos que las mujeres pueden parir porque los hombres pueden vomitar (no como meros actos biológicos, sino como actos de generación y, como se verá mas abajo, de trasposición de espacios). Así, la relación jerárquica de la creación por la cual la entidad femenina preside a los agentes masculinos, es corregida por inversión, en la relación que se establece entre los hombres como creadores y las mujeres comunes, no procreadoras.

Otro aspecto de la relación entre pensamiento-generación-parto, se ofrece al considerar la reiteración de la aparición de las redes o *pari* 12 en los diferentes episodios de creación. Son los que tratamos a continuación.

Tras el primer intento de creación de los hombres-trueno, *Yebá beló* “voltou a pensar: não está dando resultado. Vou criar outro ser que obedeça às minhas ordens. Mascuupadu, fumou cigarro e da sua fumaça formou-se um ser in-

11 En un libro recientemente publicado sobre los Barasana, Stephen Hugh-Jones (1979:217) escribe: “At the end of *He* house, the initiates are taken down to the men's port at the front of the house. There, they and all the other men are made to vomit. This vomiting can, I think, be interpreted as a symbolic act of birth.”

12 Reichel-Dolmatoff hace escasas referencias a estos *pari*; se encuentran algunas observaciones en su descripción de la maloca, donde los pajes tienden *paris* imaginarios en las puertas para atrapar las enfermedades (Op. cit., 1968: 79). Empero, no elabora las asociaciones simbólicas de estos objetos.

visível, que não tinha corpo, não se podia ver nem tocar. Yebá beló agarrou-o e o envolveu no pari que lhe servia de defesa (...). Estava agindo como as mulheres quando dão a luz" (Kumu & Kenhiri :54).

Panlāmin, como *Yebá beló*, posee la virtud de transformarse a sí mismo. Para ello, usa también objetos invisibles; en su caso, diversos tipos de *pari*. Sustentado por ellos "ascendeu no espaço, dentro do seu bastão" (Kumu & Kenhiri:56).

Se ha citado más arriba cómo *Yebá beló* crea y fertiliza la tercera camada, tierra, formada por *pari*. También se ha citado el vómito de los adornos por el tercer trueno, sobre una red cuya peculiaridad es el ser usada por los jefes de maloca. Repitiendo este acto, *Panlāmin* y *Boléka* crean las casas transformadoras de la humanidad: "ao chegarem a uma casa, os dois abriam os pari, espalhavam as riquezas, as quais imediatamente se transformavam em gente (...). As riquezas se transformavam em pessoas, com corpo humano; mas no seu bojo, como no ventre materno, os enfeites geravam gente" (Kumu & Kenhiri:62).

En todos estos episodios, crear equivale a depositar un niño — lo creado — sobre *paris*. No importa que lo creado sea producto del pensamiento, o bien del vómito y el parto como sus opuestos biológicos. Sin embargo, el modelo de la acción — expresado en el episodio inicial protagonizado por *Yebá beló* — es la mujer procreadora: aquélla opera con su ser pensado como las mujeres actúan con su ser procreado. En el episodio del nacimiento del *Gahpí*, éste es depositado por su madre sobre diversos tipos de *pari*. Es entonces que los hombres aprenden a conocer los colores y nombres de esas redes, que son en ese momento nombradas por el *kumu*. Todo el episodio de nacimiento de *Gahpí* se refiere a la incorporación del conocimiento y de las primeras normas de parentesco por los hombres Desána. El desencadenante de ese conocimiento es el parto de la mujer. En esta serie de encadenamientos vinculados en el *pari*, crear está subordinado a parir — que provee el modelo — y a su vez el parto de la mujer "común" desencadena el conocimiento de los hombres "comunes".

Retomando lo que afirmáramos más arriba, si las mujeres procrean porque los hombres vomitan (y hay en este enunciado una jerarquía en el orden que sigue la secuencia de creación o generación), en el plano del conocimiento los hombres "saben" — conocen ordenadamente — porque las

mujeres procrean. Esto es, la ordenación que se establece en la relación *Yebá beló* — hombres (más que humanos), expresada como pensar-vomitarse, se traslada al mundo pensado por los Desána en la relación hombre-mujer expresada como conocer-parir, pero en un orden invertido: el acto biológico no sólo genera seres, sino también desencadena el proceso de conocimiento.

LAS CASAS TRANSFORMADORAS: EL CONOCIMIENTO ORDENADO 13

En la versión de Kumu & Kenhiri, la empresa de creación y traslado de la humanidad hacia la Amazonia, se inicia con dos movimientos convergentes de sus protagonistas para encontrarse en la tercera camada, terrestre. Más exactamente, a orillas del gran lago de leche, que los autores identifican con el océano. Este doble movimiento vertical — de Panlāmin subiendo desde la primera camada, y el tercer trueno descendiendo desde su casa en la cúspide de la esfera — precede a la conformación del espacio humano, con la distribución de los distintos grupos.

Gran parte del recorrido de la serpiente transformadora se efectúa bajo la superficie del agua. En su recorrido, vānse creando las casas transformadoras, en las cuales la humanidad va desarrollándose, madurando progresivamente. La casa quincuagésima cuarta o casa de salida es aquélla en la cual la humanidad aparece en la superficie de la tierra por primera vez, a través de un agujero e nel lecho del río. Las parejas reciben sus riquezas o atributos y se dispersan. Cumplida su misión, la serpiente o canoa transformadora “(...) voltou a submergir, levando somente (...) o Criador e (...) o terceiro trovão. Chegaram até [el río lago de leche]. Ai [el tercer trueno] desfez-se da canoa e subiu ao seu compartimento na [casa del universo]. Panlāmin permaneceu também na [casa del universo], como Criador, dixando Waúro, o chefe de todos os Tukano, para representá-lo na terra” (Kumu & Kenhiri :14).

Los hombres prosiguen su camino bajo la superficie terrestre, creando nuevas casas de transformación, hasta alcanzar cada uno los lugares que les corresponden. La sucesión de las 67 casas transformadoras indican el sentido de un viaje que conecta el espacio mítico — las nueve primeras —

13 Los episodios relativos a las casas transformadoras no son citados en los textos de Reichel-Dolmatoff.

con el espacio geográfico: a partir de la casa décima, en las costas de Brasil, la canoa-serpiente va deteniéndose en puntos que son referidos al espacio humano (ciudad de Manaos, Barcelos, misión salesiana). La humanidad va separándose en grupos sucesivos: en la casa décimo sexta, *Boléka* se separa con su gente Desâna de la canoa-serpiente, creando a partir de allí sus propias casas transformadoras. Entretanto, *Panlâmin* prosigue bajo el agua creando las casas Tukâno. En la casa quincuagésimo segunda, descienden los Tuyuka, Kubéwa, Kaviríe, Yepá Mahsá, Mukura y otros. En la casa quincuagésimo sexta, sobre el río Uaupés, los Desâna, Tukâno, Pirá-Tapuia, Siriâna, Baniwa, Makú y el blanco — con dos personificaciones: el del arma de fuego y el padre con su libro en la mano; finalmente, los espíritus o fantasmas. El blanco se va hacia el sur, hacia San Gabriel, mientras que los demás prosiguen hasta la casa subterránea quincuagésimo novena. En este lugar se separan, siguiendo los Baniwa, Kubéwa y Wanána por el Uaupés, mientras que los Desâna, Siriâna, Tukâno y Pirá-Tapuia retornan a la casa quincuagésimo cuarta: “assim, voltavam ao lugar onde pisaram a terra pela primeira vez: a cachoeira de Ipanore” (Kumu & Kenhiri :76).

Dos casas transformadoras son el escenario de episodios paralelos: la décimo sexta o “casa de las flautas sagradas bajo el río”, donde se separan *Boléka* y los Desâna de la canoa transformadora, y la trigésima, “gran casa del maestro de canto”. En ambas se produce el primer parto de la mujer engendrando seres y cualidades estrechamente relacionados con los elementos conceptuales esbozados hasta ahora.

En el episodio de la casa transformadora trigésima — la más importante, según los autores — el personaje central es *Gahpí mahsân*, o el personaje del *gahpí*, los dos héroes *Panlâmin* y *Boléka*,¹⁴ y las dos mujeres engendradas con sus vómitos.

Panlâmin y Boléka

“fizeram um rito com cigarro e ipadu para as duas primeiras mulheres que o terceiro trovão criou com o vômito deles. Uma delas mascou o ipa-

14 *Boléka* a su vez es nacido del paricá (*piptadenia peregrina*), alucinógeno usado por los pajés y que el distribuye en el principio, al crear los distintos sibs Desâna (Kumu & Kinhiri : 82).

du e a outra fumou o cigarro. A mulher que fumou o cigarro deu à luz o Gahpi mahsân (...). A que mascou o *ipadu* deu a luz às araras, japus e a outras aves que têm penas coloridas. Assim todos poderiam ter bonitos enfeites de penas" (Kumu & Kenhiri :65).

Mientras la mujer que fumó da a luz al *Gahpi*, los hombres alucinados de la bebida *gahpi* experimentan por reflejo las sensaciones de aquélla: el temblor de piernas, el estremecimiento del parto y el calor del fuego. Cuando ella sangra, los ojos de los hombres se impregnan de rojo. Cuando el niño nace, la madre coloca en el suelo las esteras que recibirán su cuerpo:

"A visão da multiplicidade de cores desses trançados penetrou nos olhos da humanidade que estava na (casa). Enquanto tomavam o *gahpi*, o balá, o kumu e os dançarinos viam os desenhos dos trançados das esteiras que apareceram quando nasceu Gahpi mahsân. O kumu recitava um por um os nomes dos desenhos para que fossem lembrados" (Kumu & Kenhiri :66).

Cuando el cordón umbilical es cortado, los hombres ven pequeñas serpientes. La madre y su hijo se trasladan a orillas del río, donde *Gahpi* es lavado y pintado: dentro de la casa los hombres experimentan las sensaciones del frío y ven los colores de la pintura facial. Llevado al interior de la casa ceremonial, la visión de *Gahpi* produce en los hombres la confusión:

"Quando Gahpi mahsân entrou, as visões eram tantas que ninguém enxergava mais nada. Não podiam reconhecer-se uns aos outros. (...) toda a humanidade ficou sob os efeitos do *gahpi*, tendo visões. Ninguém entendia mais nada, devido a essa multiplicidade de visões. Por isso, cada qual começou a falar uma língua diferente" (Kumu & Kenhiri :67).

En el mismo momento, *Panlāmin* se dirige a *Boléka* usando un término de parentesco, "primo cuñado", aun cuando fuesen hermanos — advierten los autores — y sanciona las reglas del matrimonio, estableciendo qué grupos deben intercambiar sus mujeres.

LAS CASAS TRANSFORMADORAS: LA IRREVERSIBILIDAD DEL ORDEN

La casa de transformación décimo sexta es el escenario de un episodio mítico que se inicia de un modo similar al anterior. Sus protagonistas son los ancestrales de los diversos grupos, o "gente transformadora", *Boléka*, las dos hijas del vómito, y *Guelamún Yé*, el pajé ancestral de las flautas sagradas.

Quienes practican el rito del cigarro y el *ipadu* son los ancestrales o "gente transformadora", que hacen fumar y mascar a las dos mujeres con el doble propósito de crear las flautas sagradas y hacer que las mujeres tengan hijos sin intervención de los hombres. La mujer que fuma el cigarro queda encinta — en este episodio no se menciona a su compañera — pero no puede parir puesto que no tiene vagina. *Boléka* la crea, usando la horquilla de cigarro y su aro "de oro natural" (sic), y retira a la criatura, llamado *Guelamún Yé*, nieto del trueno. La mujer oye el llanto de la criatura pero no puede verla. La gente transformadora lleva a *Guelamún* hacia la casa del tercer hombre-trueno. Posteriormente, *Guelamún* desciende como adulto a la tierra el día el azote, esto es, el de la iniciación de los jóvenes — *ngamá* — que pueden participar a partir de entonces de los ritos. Las mujeres no participan de la ceremonia: desde afuera de la casa oyen el sonido del cuerpo de *Guelamún* pero no pueden entrar para verlo danzar. Cuando finalmente son invitadas al recinto, *Guelamún* envía su sonido para afuera, para que ella no puedan oirlo. Posteriormente, instruye a los *ngamá* y vigila su ayuno: especialmente, se les prohíbe comer carne asada, su alimento solo se compone de vegetales. Cuando *Guelamún* sube a la copa de un árbol, los iniciados quiebran la regla y asan frutas; el olor atrae a *Guelamún*, que desciende para castigarlos. Abre extraordinariamente el año e incita a los infractores a que entren allí para protegerse de la lluvia. Con ellos en la barriga, vuelve a la casa del tercer trueno.

Los padres de los *ngamá* lo incitan a descender por medio de una estratagema para matarlo. *Guelamún* los instruye sobre el modo como deben quemarlo: así cumplirán su venganza, y tendrán que ayunar menos en el futuro. Llevado a la hoguera, el fuego destruye sus adornos de plumas y se extiende destruyendo también a la humanidad. *Guelamún* vuelve a la casa del tercer trueno. Poco después, la hu-

manidad vuelve a surgir en forma repentina, extendiéndose sobre la tierra; surge también la planta de paxiúba (*Iriar-tea Exarrhiza*), cuyas raíces se encuentran en la primera camada y que brota en la superficie de la tierra. Representa el hueso de *Guelamún Yé*, y es el material con que los hombres fabrican las plantas sagradas.

En el episodio relativo a *Gahpi*, las dos mujeres sugieren un desdoblamiento de *Yebá beló*: por separado van a generar, fumando una y mascando *ipadu* la otra. Desde otra perspectiva, las dos mujeres están encarnando separadamente aspectos que, al confundirse como atributos de una entidad única — la abuela del universo — la convierten en desconcertante. Si *Yebá beló* tiene capacidad creadora, sus obras no son completas: en lo que se refiere a la creación de la humanidad, la potestad de crear es delegada en otros seres. En primer lugar, depositando en el tercer hombre-trueno los materiales y ritos que le darán origen; en segundo lugar, cediendo a *Panlāmin* la potestad de diferenciar el universo en camadas y trasladar a la humanidad hasta su sede. Como una clave, el inicio homólogo de los dos episodios míticos contiene alteraciones que quizás es conveniente confrontar: en el primero, lo que ambas mujeres generan separadamente alude a dos personajes — ya no a uno; la homología de la mujer del *ipadu* con el tercer trueno — plumas para adornos, adornos — es casi transparente. No lo es tanto la que relaciona a la mujer del tabaco con *Yebá beló*; hemos dicho que ésta última da origen a un universo que adquiere forma a través de la diferenciación que opera otro sujeto: *Panlāmin* en su movimiento produce una distribución espacial que separa lo que antes era indiferenciado. La hija del trueno da a luz al *Gahpi* y sus sensaciones hacen que el conocimiento alcance a los hombres. Pero es un conocimiento caótico, hecho de sensaciones físicas, categorías de objetos, colores: su complejidad es tanta que los hombres ya no ven, de tanto que ven: la indiferenciación está en el exceso de conocimiento, abrumándolos a tal punto que dejan de conocerse entre sí. En este momento, *Panlāmin* produce la norma que modula el conocimiento, lo somete a la regla suprimiendo el caos: produce el saber.

Hay un segundo proceso paralelo: tampoco *Yebá beló* y el tercer trueno son capaces de acabar la creación humana, y necesitan de otros seres para completar el propósito, pero en un otro sentido. *Panlāmin* y *Boléka* concluyen el trabajo de madurar a la humanidad — transformarla — y conce-

derle sus atributos — diferenciarla a través de sus movimientos en el espacio. El viaje de la canoa-serpiente se manifiesta en la fundación de casas sucesivas que diferencian el espacio a la vez que van produciendo diferencias de estado en la humanidad. Si *Yebá beló* no ha producido estas transformaciones, la mujer del segundo episodio tampoco: el camino que permite el traslado de la criatura hacia el exterior es construido por un hombre. El comienzo del relato es explícito: las mujeres podrían generar sin hombres. El resto está implícito en la acción de *Boléka*: no pueden — sin la medición del hombre — operar en un ser humano su paso de un espacio a otro que es, a la vez, el paso de un estado a otro, una transformación. Véase que el vómito como proceso de creación es, como el parto, un cambio de espacio. Habíamos afirmado antes que las mujeres paren porque los hombres vomitan; pero esa afirmación se basaba en una secuencia que expresaba una homología. Lo que este episodio ahora nos narra es el desarrollo de una relación causal. Es claro que ella debe entenderse como una nueva homología: el principio masculino se elabora como una distribución y diferenciación que se expresó en el espacio. El mito del nacimiento del *Gahpi* muestra otro aspecto de esa capacidad: en él se alude al saber y a lo social, resuelto y ordenado en elementos discretos. 15

¿Cuál es, entonces, el principio femenino? La creación pura, no configurada. El universo de *Yebá beló* no puede ser poblado por seres humanos porque es caótico, así como el conocimiento que desencadena el parto de la mujer no sirve a los hombres y los obnubila en su desorganización.

El primer episodio gira en torno de la creación de la regla. El segundo es una elaboración sobre su quebrantamiento. Comienza enunciando una doble contradicción: los hombres desean que las mujeres — las que, no teniendo vaginas, no pueden parir — procreen sin convivir con ellos; hacer las flautas sagradas — vedadas a las mujeres — por el nacimiento de un ser que es engendrado sólo por ellas. El discurso mítico — en sí contradictorio — contradice así mismo la experiencia real: los hombres son excluidos de participar en la procreación — pasivos — pero producen

15 Las esteras reciben nombres, por los que pueden ser reconocidas. Del mismo modo, los hombres pierden su carácter genérico, de humanidad en abstracto: reciben el atributo de la lengua — que los diferencia — y las reglas de parentesco, por las cuales se reconocen y relacionan.

el parto de las mujeres — activos —; las mujeres serán excluidas de participar en el secreto de las flautas sagradas — pasivas — pero engendran a quien deberá tocarlas — activas.

La saga de *Guelamún Yé* se desarrolla a través de una secuencia de movimientos en el sentido vertical — el sentido de la creación — ligando la tierra y la casa superior, y posteriormente la base de la esfera con la superficie terrestre. El episodio de culpa o quebrantamiento de la regla y el castigo, se desenvuelven en movimientos de ascenso y descenso en la tercera capa — subida al árbol/culpa, descenso/castigo — pero en esa secuencia *Guelamún Yé* se comporta como un creador inverso, un anti-creador.

Hay relaciones de homología en los diversos temas del episodio referidos a los ascensos y descensos: *Guelamún* es llevado hacia lo alto para alcanzar la madurez, así como él conducirá a los *ngamá* a su estado adulto. Urde una estrategia para devorarlos — en castigo por su culpa —, así como los padres de los *ngamá* recurren a un ardid para destruirlo — en venganza por la muerte de sus hijos.

La situación que desencadena el argumento es, como decíamos, la quiebra de la regla: ésta no pareciera derivarse del hecho de comer — quiebra del ayuno — como de asar los frutos. Los *ngamá*, dice el texto, podían consumir frutos, pero nada asado. Nótese que el tabú alimentario, esto es, las reglas que diferencian y establecen las formas de ingestión de los alimentos, está referido a individuos que se encuentran en pasaje de un estado a otro, y por ello en situación ambigua. Su acción, al suprimir la regla ambigua al objeto: un mismo alimento contiene en confusión lo prohibido y lo permitido, el fruto — crudo — que es asado — cocido

Ahora bien, en los episodios anteriores la confusión precedía al establecimiento de la regla; aquí los *ngamá* actúan en sentido inverso: creada la regla, producen la confusión; la secuencia se ha quebrado. La fruta, al ser asada, establece un “impasse” que sólo puede ser superado anulando todas las acciones para empezar de nuevo.

La transformación del alimento que produjeron los *ngamá* es una transformación errada. Como consecuencia, su propia transformación — el paso al estado adulto — se produce en sentido desviado: su agente, *Guelamún Yé*, actuará invirtiendo la creación. Al abrir el ano para que los *ngamá* entren en su barriga, la acción es un parto en sentido revertido. Cuando instruye a los hombres para que lo quemen, el

fuego alcanza a sus adornos y luego a su homólogo: la humanidad. La saga es así como un filme que retrocede: el orden se reestablece por una vuelta al principio, y el episodio se cierra con la inauguración de un nuevo ciclo, el que liga a la palma paxiúba y las flautas sagradas — encarnaciones de *Guelamún Yé* — con la humanidad.

LAS FLAUTAS SAGRADAS: DISTRIBUCIÓN DEL PODER ENTRE LOS SEXOS

Abé (Sol o Luna) 16 lleva a su casa dos trozos de paxiúba y una liana que provoca el vómito, dejándolos en el puerto; por la madrugada su hijo deberá ir hasta allí para hacer las flautas sagradas. Pero el hijo sigue durmiendo y son dos hermanas — hijas de Abé — las que van a cumplir en su lugar la tarea que encargara el padre, y cuya naturaleza ellas ignoran. El brillo dorado de la paxiúba las atrae y ellas intentan tomarla, pero la paxiúba se aleja de ellas. Cuando consiguen apoderarse de los trozos, los hombres peces o *wai mahsá*,¹⁷ que llegaban por el agua para instruir al hijo de Abé, regresan.

“Por fim chegou um [hombre pez] que ensinou às moças o segredo da paxiúba. Antes disso, elas haviam enfiado a paxiúba na vagina, ao experimental para que poderia servir.

O peixe-gente pegou os pedaços de paxiúba e começou a soprá-los. Aí mesmo os pedaços (...) começaram a tocar. Nisso as duas moças se agarraram neles, dizendo: ‘Agora que descobrimos a serventia deles, vamos tocar nós mesmas’. E assim fizeram.

Abé zangou-se com seu filho dorminhoco. Quanto às filhas, não voltaram para casa. Ficaram no porto tocando as flautas. Seu som foi ouvido em todo o universo. Gente de toda a parte se reuniu para comemorar de novo o dia do açoitado, como fazia Guelamún yé. Ao chegar, viram as mulhe-

16 En los mitos citados por Reichel-Dolmatoff, Abé es identificado como el Sol Creador.

17 *Wai mahsá*: éste era el nombre de la humanidad primigenia que venía en la canoa transformadora.

res donas das flautas. Afastaram-se aterrorizados, enquanto outras mulheres se aproximavam. Todas reunidas, decidiram entrar na casa de Abé. Eram cerca de dez horas da manhã. Abé e os homens todos varriam a casa e faziam todo serviço de mulher. Quando as mulheres entraram, Abé saiu e escondeu-se. Com ele saíram e se esconderam os homens todos. A casa encheu-se de mulheres com suas flautas sagradas. Nenhum homem se atreveu a entrar" (Kumu & Kenhiri :123/4).

Los hombres se disponen a luchar con las mujeres: para ello construyen una flauta también de paxiúba, pero de otra especie, y una liana creada con la saliva del hijo de Abé. El sonido de la nueva flauta, llamada *bariseron begue*, es lanzado en la dirección sur. Una hija de Abé lleva la mano al oído para oírlo mejor, y su hermano, que la hacía sonar, muere. Los hombres proponen entonces acabar con las mujeres: especialmente el hijo de Abé — resucitado — y el sapo *palá*, que lleva sus huevos en la espalda. "Mas os outros ponderaram que, mortas as mulheres, acabaria a humanidade, ninguém poderia procriar. O palá retrucou: Será bom nós próprios carregarmos nossos filhos nas costas. Abé não achou boa a idéia. Nesse momento chegou Ngoamã (não se sabe se é o próprio Criador, mas assim parece). Disse que não convinha matar as mulheres todas" (Kumu & Kenhiri :125).

Los hombres llegan a las cercanías de la maloca, "daí podiam enxergar as mulheres que estavam cobertas de enfeites, coom se fossem homens" (:125). El hijo de Abé apunta con la flauta en dirección a la vagina de la hija de Abé, para que excitase junto con las demás mujeres. Ngoamã sopla en su lugar, apuntando al pecho; las mujeres dejan la maloca desfavoridas, y las hijas de Abé huyen hacia el sur — de donde nunca volverán —; una de ellas lleva en la vagina un trozo de paxiúba.

Ya que el tema central del mito se desarrolla sobre el antagonismo de hombres y mujeres respecto de la posesión de las flautas, es conveniente volver al nacimiento de *Guelamún Yé*, para buscar allí la relación de éste con las mujeres. Hay en ese mito dos episodios importantes: el primero refiere al nacimiento de *Guelamún* y su relación con la madre. Los hombres se apoderan del niño, lo cubren para que no sea visto, y lo llevan a la casa del alto. En el cami-

no, lo destapan para verlo y el niño llora. La madre oye el llanto pero no ve al hijo. Aquí el relato se vuelve ejemplificador. Dicen los autores: "Por isso, Guelamún yé não pode ser visto pelas mulheres, porque a própria mãe não pôde "vê-lo" (:116). El segundo refiere al retorno de *Guelamún*, y ya ha sido resumido más arriba: elabora el tema de las mujeres que pueden oír el sonido de *Gulamún* pero no verlo; cuando finalmente pueden verlo en la casa ceremonial, el sonido es lanzado hacia afuera y no lo oyen:

Primero episodio:

mujeres	oyen	no ven
hombres	oyen	ven

Segundo episodio:

mujeres	oyen	no ven	} exterior interior
hombres	oyen	ven	
mujeres	no oyen	ven	

Las oposiciones se construyen sobre ver y oír, de hombres y mujeres, colocadas estas últimas dentro y fuera de la maloca. Desde en punto de vista del conocimiento, la relación masculina con *Guelamún* es de conocimiento completo; la femenina de conocimiento incompleto. Hasta aquí, nada se agrega a lo que se ha venido analizando hasta ahora.

En el mito de las flautas sagradas hay una reproducción del día del azote (segundo episodio), pero como una inversión. El episodio aparecería así:

mujeres	oyen	ven	interior
(hombres actúan como mujeres)			
(mujeres actúan como hombres)			
hombres	oyen	ven	exterior

La oposición entre los términos es incompleta: los hombres actúan como mujeres pero no se sitúan respecto de las flautas en una relación "femenina"; en cambio, en las mujeres la inversión es completa. Si el segundo juego de relaciones contradice parcialmente el tema desarrollado por los dos primeros episodios, respecto de la ceremonia real del *yuruparí*, la contradicción es total; durante su transcurso, son las mujeres quienes corren a esconderse en el monte para no ver las flautas sagradas cuando los hombres entran, haciéndolas sonar, en el espacio de la maloca.

Reproduciendo sucintamente los acontecimientos que hicieron posible esta inversión, se dispondrían así:

- 1 — Hallazgo de la paxiúba por *Abé*
- 2 — La paxiúba y el cipó son dejados en el puerto
- 3 — Misión no cumplida (no acción masculina) = no obediencia
- 4 — Cumplimiento de la misión (acción femenina) = exceso de obediencia.

En 2 y 3, la acción es (o debe ser) realizada por hombres. El relato agrega en 3 el cipó que provoca vómito, asociado a la creación masculina. Los dos materiales son depositados en el puerto, lugar masculino para los *Desâna*. Sin embargo, a partir de 4 el mito desarrolla el tema de la acción errada — cumplimiento de la misión — y enfatiza la impropiedad de este movimiento con las huídas de la paxiúba y de los hombres-pep, encargados de transmitir el secreto de las flautas.

Inmediatamente después se produce la inversión en el comportamiento de ambos sexos.. Nótese que aquí el desarrollo posterior no culmina con laSTRUCCIÓN que anula todas las acciones, como en el episodio de *Guelamún-ngamá*: esto sugiere que la alteración que ha producido la acción errada de las mujeres es de otra naturaleza.¹⁸ Más adelante, el relato suministra la clave para definirla: en las acciones para la recuperación de las flautas sagradas, los hombres fabrican la *bariseron*, que tiene el ambiguo poder de matar o de restituir el orden; esa potencialidad parece relacionarse con el carácter del ser que sopla a través de ella:

(sonido *bariseron begue*)

Hombre culpable	mujer oído (sur)	Hombre - muerte
Hombre culpable	mujer vagina	Mujer - muerte
<i>Ngoamán</i>	mujer pecho	Mujer - orden

¿Qué representan "Hombre culpable" y *Ngoamán*? El primero es el "hijo dormilón de *Abé*", quien con su desobediencia, al no actuar ha permitido el desarrollo de la acción errada. En el relato es asimilado al sapo *palá*. Ambos proponen

¹⁸ Para indicarlo, el mito relaciona a la acción de los *ngamá* con la desobediencia. Las hijas de *Abé*, en cambio, incurren en un exceso de obediencia: cumplen una acción que no les incumbe.

la muerte de las mujeres, su prescindibilidad. *Ngoamân*, el Creador y figura que preside los episodios de la diferenciación espacial y humana, restablece aquí el orden social sancionando la diferenciación entre los sexos.

El desequilibrio que narra el mito es de doble naturaleza; en primer lugar el que es enunciado en forma explícita: las mujeres han conocido el secreto de las flautas — consecuencia de la obediencia femenina llevada a un extremo indeseable. El segundo, enunciado por el absurdo: los hombres podrían tener sus propios hijos. Así ambos excesos del enunciado conducen a una doble relación errada;

a — mujer (procreadora): posee el poder del conocimiento
b — hombre (conocimiento): posee el poder procreador.

El primer enunciado invierte el orden de la relación entre los sexos. El segundo, más grave aún, puede producir la destrucción de la humanidad. Ambos deben ser, pues, cuidadosamente evitados. En el plano de lo real, el segundo es un abuso de la razón; el primero es, pues, el que se enuncia como potencialmente peligroso.

Lo que el mito expresa es la puesta a prueba de la relación entre los sexos manifiesta en todos los episodios analizados hasta ahora. Resumidos, los atributos femeninos eran el saber incompleto (por confusión), la generación. Los masculinos, el conocimiento ordenado (por diferenciación), la regla (esto es, la ordenación de lo generado). Los atributos no son dados por oposición, al contrario, la relación entre ellos es de complementación: lo masculino sigue necesariamente a lo femenino, en dos sentidos; tanto para superar el caos, como por que se expresa en un segundo momento, como culminación de un proceso anterior.

Ngoamân, el Creador, no puede acabar con las mujeres: la creación es irreversible. Simplemente las reconduce a su lugar. *Guelamûn* encarnado en las flautas — modificado por el conocimiento — queda con los hombres; encarnado en la paxiúba — informe material con que las flautas son hechas — queda con las mujeres, en la vagina de la hija de *Abé*. A través de ésta, las mujeres no quedan excluidas del espacio ceremonial: van al sur, sede del primer trueno y del río-lago de leche de donde saliera la humanidad primordial. Para los hombres queda reservado el espacio ceremonial de este mundo, en el interior de la maloca.

INCESTO Y EXOGAMIA

En origen de las flautas del *Yuruparí* es narrado por Reichel-Dolmatoff a partir del incesto cometido por el Sol con su hija. "El único testigo de la violación fue un pequeño insecto, el 'ruegadios' (...). El insecto oyó la risa de la hija del Sol y se acercó para ver qué ocurría. Siendo así testigo del acto, el insecto se transformó en persona (el mito no explica en quién) e hijo una flauta, la primera flauta del "yuruparí", para denunciar públicamente el crimen que había observado. (...) El sonido que producía este instrumento era triste y amenazante, pues proclamaba la existencia de un gran pecado, y el instrumento mismo olía a la fruta bari, con olor del órgano sexual de la hija del Sol" (1968:129). Tiempo más tarde las mujeres roban las flautas que los hombres habían escondido. Al volver los hombres al puerto, los incitan y "aunque pertenecían al mismo sib, cohabitaron con ellos. Sólo al producirse castigos sobrenaturales que el mito no describe, los hombres pudieron imponer otra vez el orden. Desde entonces rigen las reglas que deben observarse en la actualidad." (:130) Concluye el autor que la ceremonia recuerda en primer lugar el episodio del incesto — paso de la Creación al Caos — para luego afirmar el reestablecimiento del orden según la ley de la exogamia.

Citando un mito Tukáno sobre el origen de estas mismas flautas, que se vincula con el origen del día y la noche, Lévi-Strauss afirma que la relación de las mujeres con las flautas expresa la oposición entre los sexos — al volver la conducta de las mujeres disciplinada y sumisa — así como la alternancia del curso de los astros provee la imagen de una alianza bien regulada, esto es, con la distancia sexual suficiente para que las mujeres no se conviertan en seres incestuosos, ni en opresoras de los hombres. Dado que el matrimonio Tukáno — al igual que el Desána — se funda en una exogamia tribal estricta, la esposa extranjera es mantenida en el orden merced al temor inspirado por el sonido de las flautas (1968:138).

El relato de Kumu & Kenhiri no contiene referencia alguna al incesto. En otro episodio 19 *Abé* — Luna — tiene relaciones con la esposa de su hermano, Estrella Vespertina, quien lo mata cortándole el pene. Ambos son hijos de *Bali bo* "el dueño de la comida", o señor de las plantas cultiva-

19 Cap. XII, "A estoria de Bali bo e a origem da mandioca", op. cit. 141.

das. Por su parte, S. Hugh-Jones, analizando el *yuruparí* entre los Barasana, destaca la ausencia del tema del incesto. En cambio, cita algunos elementos similares a los mitos Desâna escritos por Kumu & Kenhiri. La versión Barasana narra que el ancestral Anaconda-vara de mandioca es alcanzado por el fuego con el que iba a matar a su hermano. Sus cenizas originan tanto las plantas cultivadas, como la paxiúba, que sirve para hacer los instrumentos del *yuruparí*. Sus huesos dan origen a los instrumentos ceremoniales en general, y a los tocones carbonizados de los plantíos de mandioca. Por otra parte, demuestra que los temas de las plantas cultivadas y de las flautas del *yuruparí* se relacionan con los de vida y muerte: las plantas cultivadas expresan la mortalidad de los hombres, mientras que las flautas, al ser tocadas, producen la muerte — mito Baniwa — o bien la inmortalidad — mito Tukano (S. Hugh-Jones, 1979:161, 246).

Estas relaciones están expresadas en el texto de Kumu & Kenhiri. En el mito del nacimiento de *Guelamún*, la quiebra de la regla deriva en tres muertes: la de los *ngamá*, la de *Guelamún* — ambigua tanto porque asciende intacto a la casa del alto, como por su reaparición como paxiúba —, y la de la humanidad, que resurge más tarde. En el mito del robo de las flautas, las muertes se refieren al hijo de *Abé* — resucitado — y a la discusión sobre la muerte de las mujeres — que se resuelve confinándolas a la ignorancia y el terror de las flautas.

En ambas series, la muerte no superada por la resurrección o transformación es la de los *ngamá*, infractores de la regla. Anteriormente la habíamos considerado bajo el aspecto de la confusión de lo diferenciado por regulación. Analizada bajo otra óptica, la infracción es revelada bajo otro aspecto: como se recordará, los frutos recogidos debían servir para hacer un *pooli* o *dabucuri*. Sobre esta celebración, B. Ribeiro nos dice que en esas ocasiones “os clãs e/ou tribos convidados trazem frutas da estação, peixes (...) ou outros bens oferecidos aos hospedeiros. (...) O *dabucuri* não tem o caráter de troca institucionalizada de bens como o *moitará* dos grupos-xingüanos. Mas participa de sua natureza de festa profana com etiqueta e cerimonial prescritos, cuja função é aproximar grupos diversos que partilham de padrões culturais comuns” (Kumu & Kenhiri, 1968:128).

En su descripción del ritual *Yuruparí*, Reichel-Dolmatoff explica que se celebran anualmente, en épocas de abundancia de peces y frutas. Éstas son reunidas por los hombres

en grandes cantidades, y luego llevadas a la maloca destinada a la festividad. "Ya con días o semanas de anticipación se han invitado los miembros de otras fratías, tales como los Pirá-Tapuya, Tukano o Uanano y se han preparado grandes cantidades de chicha. El lugar de la reunión se escoge desde el punto de vista de la existencia de varias muchachas púberes, es decir, cuando un sib desána está dispuesto a entrar en una relación recíproca de intercambio de mujeres, con un sib de otra fratría" (1968:128).

Según ésto, los dadores de la fiesta son también los dadores de mujeres y frutos ofreciéndolos a los huéspedes con quienes se busca establecer parentesco. En el *pooli* lo que se enfatiza es la relación de intercambio recíproca, iniciada con una cesión del espacio por el anfitrión, y seguida por una oferta de frutos por parte del huésped. Cuando los *ngamá* deciden comer los frutos destinados al *pooli*, anulan el ciclo de reciprocidad. A la vez, consumir los frutos que deben ser repartidos equivale metafóricamente a desposar las mujeres que deben ser ofrecidas a otros grupos. De este modo, si bien en el relato de Kumu & Kenhiri no se encuentra una referencia específica a la quiebra de la exogamia en los episodios que hemos comentado, sí se destaca la necesidad de la cesión, como rasgo crucial para la preservación del equilibrio.

Por esta razón, la quiebra de la regla que ellos producen es de otro orden — decíamos más arriba — que la realizada por las mujeres. Cuando las mujeres se apoderan de los secretos de la vida social-ceremonial, los hombres son confinados a papel de mujeres, observadores atemorizados excluidos del espacio ritual. Cuando los hombres quiebran las reglas de reciprocidad, la humanidad toda desaparece. El primer efecto es del orden político, el segundo del orden de la creación. Ambos, siguiendo a Lévi-Strauss, pueden ser referidos a la tensión entre dos fuerzas que actúan en la vida social Desána: en primer lugar, la necesidad de relacionarse con los otros grupos para el intercambio de bienes y mujeres, ésto último sancionado por la exogamia — la necesaria relación entre lo diferenciado, establecida por *Panlāmin-Ngoamān*. En segundo lugar, la de someter a control a las mujeres que, en virtud de la residencia patrilocal, constituyen extranjeras potencialmente peligrosas en el equilibrio de la vida social.

El conflicto sexual encarnado por las flautas y su resolución ritual asegura ese control. Pero la subversión polí-

tica no afecta a la sociedad tan críticamente como la falta de intercambio: sin éste, no habría más flujo de mujeres y, con ello, la sociedad Desána no podría reproducirse.

La justificación mítica de la desigualdad que somete a las mujeres, se resuelve consagrandolo otra que las enaltece: las marginadas del espacio ritual son elevadas al rango más alto de la jerarquía de la Creación. Excluidas del conocimiento de este mundo, las representa la Abuela del Universo, pensadora solitaria en su morada de cuarzo. En la compleja dialéctica de los sexos que nos presentan los mitos Desána, la necesidad del principio femenino presidiendo el orden cósmico es la contrapartida del principio masculino presidiendo el orden real.

Este modo de concebir el mundo es profundamente sexualizado y Reichel-Dolmatoff estaba acertado al destacarlo. Pero esa concepción es primero social — se nutre de sus conflictos y contradicciones, y luego natural y biológica. Al partir de las categorías sociales como si fueran naturales porque así se expresaban en el discurso, aquél autor tomó la explicación conciente del informante como la única verdadera. En el paso de lo natural a lo psicológico, quedó fuera de su explicación lo que es proveedor de contenidos para esas dos dimensiones: la riqueza de formas con que lo social es elaborado, representado en discursos superpuestos y mutuamente imbricados. El texto de los autores Desána trae ese material, bajo la forma de una gigantesca parábola sobre el espacio, la sociedad y la naturaleza, y sus tensiones. Y con ello, nuevos desafíos a la imaginación y la pasión ordenadora de los antropólogos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HUGH-JONES, Christine. *From the Milk River: spatial and temporal processes in Northwest Amazonia*. Cambridge University Press, 1979.
- HUGH-JONES, Stephen. *The Palm and the pleiades; initiation and cosmology in Northeast Amazonia*. Cambridge University Press, 1979.
- KUMU, Umúsin Pauln & KENHIRI, Tolamán. *Antes o mundo não existia*. Prólogo de Berta Ribeiro. São Paulo, Cultura, 1980.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *L'Origine des manières de table*. Paris, Plon, 1968.
- HEICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Desána; simbolismo de los indios Tukano del Vaupés*. Bogotá, Universidad de los Andes, 1968.
- . *Amazonian cosmos; the sexual and religious symbolism of the Tukano Indians*. University of Chicago Press, 1971.